

Article

« Approche sémiologique des quelques chansons de Georges Brassens »

Louis-Jean Calvet

Études littéraires, vol. 27, n° 3, 1995, p. 17-27.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501092ar>

DOI: 10.7202/501092ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



APPROCHE SÉMIOLOGIQUE

DE QUELQUES CHANSONS DE GEORGES BRASSENS

Louis-Jean Calvet

■ Le cadre d'analyse que j'aimerais exposer dans le présent texte commande un certain nombre de choix que je voudrais énumérer en ouverture.

D'abord il faut considérer que la chanson est un phénomène pluriel, qui conjugue plusieurs types de signifiants : la langue bien sûr, la mélodie, le rythme, l'orchestration, la gestuelle, les éclairages, etc... Du point de vue de la perception, ces signifiants s'adressent à deux sens, la vue et l'ouïe. Je ne tiendrai ici compte que du second, l'ouïe, c'est-à-dire que je traiterai de la chanson telle qu'on l'entend, ou telle que le disque la transmet, laissant de côté la chanson telle qu'on la voit, sur scène ou sur un écran de télévision, la chanson telle que la transmet une bande vidéo.

J'ai également choisi de partir d'exemples pour en tirer quelques retombées théoriques, plutôt que de développer une analyse théorique globale pour ensuite passer à son application.

Enfin que l'on voudra bien considérer comme une forme d'hommage à un auteur disparu voici près de quinze ans, en octobre 1981, et qui a marqué durablement la chanson française, j'emprunterai tous mes exemples à Georges Brassens.

La seule précision théorique que je voudrais donner pour commencer concerne ce qu'il y a derrière ce titre, « approche sémiologique » de la chanson. Ce point de vue est en fait très simple : je considère tous les éléments constituant la chanson en me demandant si et comment la forme participe à la construction du sens. En d'autres termes, je me refuse à limiter l'élaboration du sens à la langue, postulant que cette élaboration relève de la convergence entre les différents constituants. L'effet sémantique ainsi produit peut être redondant (soulignant ou amplifiant le sens porté par le texte), il peut également préciser le sens du texte ou le transformer.

Commençons par un exemple simple, celui de « Bonhomme », simple parce que la

musique se déroule sur un fond de mesures à quatre temps le plus souvent constituées par deux blanches. Le résultat de la rencontre entre cette musique et le texte saute à l'oreille :

— une syllabe sur deux tombe sous le temps fort d'une mesure et va être accentuée : *malgré la bi se qui mord*, etc.

— la rime est systématiquement mise en valeur par la longueur (une ronde, par opposition aux blanches). *

Ainsi, dans les rapports entre les syllabes du texte, le temps fort des mesures et la durée des notes, se construit ce que j'ai appelé « la chanson écrite », une sorte de structure abstraite qui est à la « chanson chantée » ce qu'une notation phonologique est à la réalisation phonétique d'un texte. Je veux dire par là que la « chanson écrite » peut être réalisée de différentes façons, en conservant ce qu'il y a de pertinent dans cette structure abstraite : les rapports entre le texte, le rythme et la mélodie. Il suffit d'écouter « Bonhomme » interprétée par Brassens, le Forestier ou Nougaro pour percevoir ce qu'il y a d'invariant derrière ces variantes : la même « chanson écrite » est interprétée différemment, mais la structure demeure.

Pour continuer avec Brassens, considérons maintenant une chanson emblématique, la « Chanson de l'Auvergnat ». Nous y retrouvons un phénomène déjà signalé ci-dessus et qui apparaît systématiquement, dans toutes les chansons : la rencontre entre le texte, la mélodie et le rythme met toujours la rime en valeur : *chanson, façon, bois, froid* pour les

quatre premiers vers sont doublement mis en valeur, par la longueur (blanche ou blanche pointée par opposition aux noires qui précèdent) et le temps fort de la mesure*. Mais il n'y a pas que la rime, bien sûr, à être ainsi mise en valeur. Dans les quatre derniers vers du premier couplet par exemple, d'autres mots (ou plutôt d'autres syllabes) vont être mis en valeur : « Ce n'était *rien* qu'un feu de *bois*/ Mais il m'*avait* chauffé le *corps*/ Et dans mon *âme* il brûle *encore*/ À la manière d'un feu de *jote* ».

Il y a ainsi des mots qui pèsent plus lourd que les autres et dessinent une configuration de « mots sous les notes », de structure sous-jacente, ce que j'appelle un *squelette lexical*. Mais mon problème, je l'ai dit, est de chercher quel peut être le rapport entre cette structure abstraite, cette *chanson écrite*, et la construction du sens : est-ce que ces mots qui pèsent plus que les autres dans notre perception auditive peuvent faire du sens ?

Considérons maintenant le refrain de « la Non-demande en mariage ». Il est constitué de deux alexandrins : « J'ai l'honneur de ne pas te demander ta main/ Ne gravons pas nos noms au bas d'un parchemin ».

La rime, bien sûr, est mise en valeur (une ronde) mais d'autres syllabes le sont également, et apparaissent ainsi des rimes internes, des allitérations : « J'ai l'honneur *de* ne pas te *d*emander ta *main*, ne gravons *pas* nos *n*oms au bas d'un parchemin ». D'ailleurs, sur le texte imprimé de cette chanson, ces alexandrins sont présentés d'une toute autre façon, segmentés en vers de quatre pieds :

* Voir à la page 19 la partition de la chanson « Bonhomme »

* Voir à la page 20 la partition de la « Chanson de l'Auvergnat ».

Bonhomme

1. Mal - gré la bi - se qui mord, La pau - vre vieil -
 - le de som - me Va ra - mas - ser du bois mort
 Pour chauf - fer Bon - hom - - - me, Bon - hom - me qui
 va mou - rir De mort na - tu - rel - - - - le.

J'ai l'honneur de
 Ne pas te de-
 mander ta main
 Ne gravons pas
 Nos noms au bas
 D'un parchemin

Et cette présentation est elle-même fautive, les rapports entre les mots et les notes nous imposant plutôt celle-ci :

J'ai l'honneur *de*
 Ne pas te *de-*
 mander ta *main*
 Ne gravons *pas*
 Nos *noms*
 au bas d'un parchemin

Le résultat de cette rencontre entre les mots et les notes est que l'on va entendre des syllabes mises en valeur qui vont faire du sens, un sens supplémentaire :

— dans un texte traitant du problème du couple, on entend deux fois le chiffre *deux*
 — dans un texte exprimant le refus, on entend à la fois la marque normale du refus « ne gravons *pas* » et un mot qui devient ambigu, « noms » pouvant s'entendre « non ».

Il y a dans ce refrain comme un texte sous le texte, des mots sous les mots : le squelette

Chanson pour l'auvergnat

Valse

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music with French lyrics underneath. Chord symbols are placed above the notes to indicate the harmonic structure. The lyrics are as follows:

1. Elle est à toi, cet - te chan - son Toi l'Au-ver - gnat qui, sans fa - çon,
 M'as don - né qua - tre bouts de bois Quand, dans ma vie, il fai - sait froid, ———

Toi qui m'as don - né du feu quand Les cro-quan - tes et les cro-quants
 Tous les gens bien in - ten - tion - nés, M'avaient fer - mé la porte au nez... ———

Ce n'é - tait rien qu'un feu de bois, Mais il m'a - vait chau - fé le corps
 Et dans mon âme il brûle en - core A la ma - nièr' d'un feu de joie. ———

Toi l'Au-ver - gnat quand tu mour - ras Quand le croqu' mort t'em - por - te - ra
 Qu'il te con - duise, — à tra - vers ciel, Au Père é - ter - nel. ———

APPROCHE SÉMIOLOGIQUE DE QUELQUES CHANSONS DE GEORGES BRASSENS

lexical fait ici du sens. Car si le premier alexandrin était déclamé sur le mode de la diction scolaire, à la façon dont on dit à l'école les « récitations », ces allitérations ne seraient guère mises en valeur : « J'ai l'honneur de ne pas/ te demander ta main ».

Mais il est chanté différemment :

J'ai l'honneur de
ne pas te de-
mander ta main

La rencontre entre le texte et la musique souligne ici un sens supplémentaire, la présence obsédante du couple, de la dualité, ce couple dont la chanson donne une version non-conventionnelle*.

Prenons un autre exemple, celui du refrain de « Quatre vingt-quinze pour cent ». Il est composé de dix vers apparemment irréguliers puisqu'on y trouve huit vers de huit pieds, un de sept et, encore une fois, un alexandrin :

Quatre vingt-quinze fois sur cent
La femme s'emmerde en baisant
Qu'elle le taise ou le confesse
C'est pas tous les jours qu'on lui déride les fesses
Les pauvres bougres convaincus
Du contraire sont des cocus
À l'heure de l'œuvre de chair
Elle est souvent triste, peuchèr'
S'il n'entend le cœur qui bat
Le corps non plus ne bronche pas

Or la mise en musique de ce refrain fait tenir chacun de ces vers dans deux mesures à deux temps, ce qui est facile pour les vers réguliers de huit pieds, mais l'alexandrin ne pourra être contenu dans cet espace qu'au prix d'une

série de doubles croches qui lui donne un rythme inimitable. Point n'est besoin pour s'en rendre compte de savoir lire la musique, il suffit d'écouter Brassens chanter « C'est pas tous les jours qu'on lui déride les fesses » pour comprendre. Et le « swing » qui en résulte encode une sorte d'ironie, de gaieté qui vient se surajouter au sens porté par le texte.

Il y a par contre dans le texte un effet sémantique que, cette fois, la musique ne souligne pas. Le mot *cocu* est précédé de quatre apparitions phonétiques du mot *con* : « Qu'elle le taise ou le confesse/ C'est pas tous les jours *qu'on* lui déride les fesses/ Les pauvres bougres *convaincus*/ Du *contraire* sont des cocus », mot que l'on pourra entendre dans l'un ou l'autre de ses sens, et qui est suivi de deux autres mots phonétiquement bien proches, *cœur* et *corps*. *Con*, *cœur* et *corps*, nous avons ainsi présents dans le texte, sur le plan phonétique, une trilogie qui devient sémantique : les sons, bien sûr, font du sens, c'est d'ailleurs sur ce principe que reposent les langues, et l'auditeur, même s'il n'en est pas nécessairement conscient, ne peut que percevoir ce rapprochement qui participe à la construction globale de la chanson. Ajoutons à cela que dans « qu'elle le taise ou le confesse », on peut entendre dans le dernier verbe l'association du *con* et de la *fesse*, que la rime suivante vient souligner : la sémantique sous-jacente fait ici feu de tous bois*...

Ici encore la chanson parle à un premier niveau, celui que l'on peut comprendre à

* Voir à la page 22 la partition de la chanson « la Non demande en mariage ».

* Voir à la page 23 la partition de la chanson « Quatre-vingt quinze pour cent ».

La non-demande en mariage

All^o Mod^o

1. Ma mi' de grâ - ce, ne met - tons Pas sous la gorge à
 Cu - pi - don Sa pro - pre tte - che,
 Tant d'a - moureux l'ont es - sa - yé Qui, de leur bon - heur,
 ont pa - vé Ce sa - cri - le - ge...
 J'ai l'hon - neur de Ne pas te de - man - der ta main
 Ne gra - vons pas Nos noms au bas d'un par - che - min.

l'aide d'un dictionnaire, que l'on peut traduire dans une autre langue, mais elle parle aussi à un second niveau, par ces « mots sous les mots » qui eux, bien sûr, disparaîtront dans une traduction (sauf si le traducteur a le talent de recréer dans sa langue de semblables rapprochements, mais ceci est une autre histoire...).

Venons-en maintenant à l'une des premières chansons de Brassens, « le Gorille ».

La musique nous présente ici ce que nous pourrions appeler le « degré zéro de la mélodie » : la même note est répétée tout au long des quatre premières mesures, puis une autre note est également répétée : nous sommes plus près de la psalmodie que de la mélodie, et nous pourrions dire que cela témoigne de compétences musicales très approximatives. Mais, en aval de cette facilité musicale, nous allons rencontrer un effet

Quatre-vingt-quinze pour cent

Allegro

Sol La7 Ré Sim Mim Fa#7

La fem-me qui pos - sè-de tout en el - le Pour donner le goût des fé - tes char -

Sim Mim Fa#7 Sim

- nel - les, La fem-me qui sus - cite en nous tant de pas - sion bru - tale,

Do#7 Fa#7 Sol La7

La femme est a - vant tout sen - ti - men - tale, Main dans la main les lon - gues prome -

Ré Sim Mim Fa#7 Sim Mim

- na - des, Les fleurs, les bil - lets doux, les sé - ré - na - des, Les cri - mes, les fo -

Fa#7 Sim Do#7 Fa#7 Sim La7

- li's, que pour ses beaux yeux l'on com - met La trans - por - tent, mais

REFRAIN

Ré La7 Ré Fa#7

Qua - tre - vingt - quin - ze fois sur cent, La fem - me s'em - merde en bai - sant,

Sim Fa#7 Sim7

Qu'el - le le taise ou le con - fesse C'est pas tous les jours qu'on lui dé -

La7 Ré La7 Ré

- ri - de les fes - ses. Les pau - vres bou - gres con - vain - cus Du con - trai - re

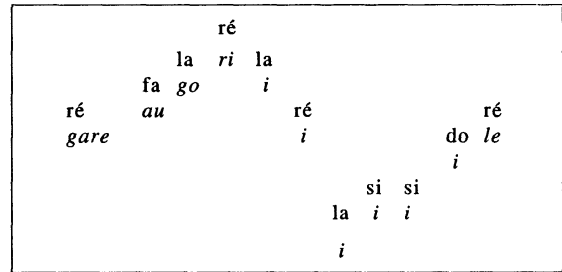
Fa#7 Sol La7 Ré Sim Mim La7

sont des co - cus. A l'heur' de l'œu - vre de chair Elle est sou - vent tris - te, peu -

Si7 Mim La7 Ré Sim Mi7 La7 Ré D.C.

- chère ! S'il n'entend le cœur qui bat, Le corps non plus ne bron - che pas.

de sens intéressant entièrement porté par la mélodie : faisant suite à la platitude du couplet (un ré longuement répété donc, puis un do, puis à nouveau un ré sur trois longues mesures, et enfin de nouveau le do, également plusieurs fois répété) le refrain, ou plutôt le leitmotiv « Gare au gorille » joue à l'inverse sur le contraste : la voix, après être montée d'un octave, d'un ré grave à un ré aigu, redescend sur le *i* longuement étiré de plus d'un octave, d'un ré aigu à un la grave. La continuité du récit, chronique un peu monotone, est ainsi brisée par le cri d'appel, par l'avertissement : « gare au gorille ». Sans ennuyer le lecteur avec des considérations trop techniques, il est possible de visualiser cette construction mélodique de la façon suivante :



Ce dernier schéma mélodique en forme de sinusoïde donne ainsi à ces trois mots, « gare au gorille », une force qu'ils n'ont pas dans le texte simplement lu : dire « gare au gorille » comme on le dirait dans la vie et le moduler comme dans la chanson ne donne absolument pas le même effet, et le contraste entre la platitude musicale de ce qui précède et cette courbe construit le sens et souligne l'ironie. Ici le texte et la musique sont en parfaite symbiose et malgré la simplicité mélodique on sent derrière le débutant la patte d'un futur maître*.

Prenons le temps de faire le point sur ce que ces quelques exemples nous enseignent. Lorsque j'ai introduit, à propos de « Bonhomme », la différence entre « chanson écrite » et « chanson chantée », j'ai comparé les rapports entre ces deux concepts aux rapports entre phonologie et phonétique. Or, dans chaque interprétation de la même chanson (par la même personne ou par une personne différente), il y a une sorte de négociation entre l'« émique » et l'« étique » : la chanson chantée est chaque fois différente, mais elle respecte cependant la chanson écrite, de la même façon qu'une variante phonétique

c'est à travers de larges grilles que les femelles du canton

ré ré ré ré ré ré ré ré ré ré ré ré ré ré mi ré do
contemplaient un puissant gorille sans souci du
qu'en dira-t-on

do do do do do do do do do do do do do do do do ré
avec impudeur ces commères lorgnaient même un
endroit précis

la ré ré ré ré ré ré ré ré ré la ré ré ré ré ré ré do
que rigoureusement ma mère m'a défendu
d'appeler ici

la do do do do do do do do do la do do do do do do ré

Après ces plages assez plates, épousant mélodiquement la « platitude » du fait divers, le cri d'alarme est, lui, tout différent :

* Voir à la page 25 la partition de la chanson « le Gorille ».

Le gorille

1. C'est à tra - vers de lar - ges gril - les, Que
 les fe - mel - les du can - ton Con - tem - plaient un puis - sant go -
 ril - le, Sans sou - ci du qu'en di - ra - t-on; À -
 vec im - pu - deur ces com - mè - res Lor - gnaient même un en - droit pré -
 cis Que ri - gou - reu - se - ment ma mè - re M'a
 dé - fen du d'nom - mer i - ci, Gare au go - ril - - - - -
 le. 2. Tout' FIN'

reste toujours l'instanciation d'un phonème invariant. Ainsi, lorsque Juliette Gréco chante la « Chanson de l'Auvergnat », elle ralentit le rythme sur un passage « ce n'était rien qu'un peu de bois » mais conserve les rapports fondamentaux de la structure

abstraite et lorsque la même chanson est interprétée par un orchestre de jazz, on entend la même structure abstraite : l'émique est toujours là, sous l'étiquette. De la même façon, lorsqu'Isabelle Aubret chante « Au bois de mon cœur », sa voix est bien sûr

placée différemment de celle de Brassens, mais elle produit une variante de la même structure abstraite.

La prégnance de cette structure est donc constante, et cette chanson écrite est l'invariant sémiologique par rapport auquel la chanson chantée apporte ses variantes, de la même façon que l'on peut prononcer un son d'une langue avec quelques nuances mais que l'on conserve les traits pertinents qui permettent de le distinguer des autres phonèmes de la langue. Ainsi, revenons à « Bonhomme ». Lorsque l'orchestre de Moustache l'interprète, on retrouve sous le swing la même structure abstraite, les mêmes temps forts, les mêmes longueurs. Mais lorsque Paco Ibañez la chante en espagnol, il rencontre un problème. Dans le texte castillan « A pesar del ciel so cruel/ La pobre vieja de carga/ La leña va recoger... », il y a, sur un point, contradiction entre la langue espagnole et la structure abstraite de la chanson. Le mot *leña*, « bois », tombe à cheval sur deux mesures, la seconde

syllabe tombant sous le temps fort. Or l'accent tonique tombe sur la première syllabe. C'est-à-dire que l'on devrait prononcer *leña* et que la chanson écrite pousse à prononcer *leña*. Le résultat est une sorte de neutralisation que je vous laisse écouter et qui démontre, par l'absurde, le bien fondé de mon analyse.

Tout ce qui précède ne prend en compte qu'une petite partie de ce qui constitue la chanson. Nous n'avons en effet évoqué qu'une partie de ce que perçoit l'oreille, laissant de côté l'analyse de la voix ou de l'orchestration (le rôle sémantique de la deuxième guitare, de la contrebasse...). Mais il faudrait aussi analyser ce que perçoit l'œil : la mise en scène, les éclairages, la gestuelle, etc. Cette « approche sémiologique de quelques chansons de Georges Brassens » est bien ce qu'annonçait son titre : une approche. Et elle a, d'un certain point de vue, valeur programmatique, car la sémiologie de la chanson reste largement à créer.

APPROCHE SÉMIOLOGIQUE DE QUELQUES CHANSONS DE GEORGES BRASSENS

Références

Les différentes interprétations des chansons auxquelles il est fait référence dans le cours de cet article se trouvent dans :

- *L'Hommage de ses interprètes à Georges Brassens*, disque Polygram, pour Juliette Gréco et Isabelle Aubret.
 - *Giants of Jazz play Brassens*, disque Philips, pour Moustache.
 - *Paco Ibañez chante Brassens en castillan*, disque Polydor, pour Paco Ibañez.
- CALVET, Louis-Jean, *Chanson et société*, Paris, éd. Payot, 1981.
— — —, *Georges Brassens*, Paris, Lieu Commun, 1991.